Translation © Zoja Oubramová 1996
© Divadelní ústav, 1996
ISBN 80 7008-054 X

MICHAIL
ČECHOV

O
HERECKÉ
TECHNICE

Technika jakéhokoli umění
může v průměrném umělci
zadusit jiskru inspirace,
ale tatáž technika v rukou mistra
dokáže tuto jiskru roznítit
v neuhasitelný plamen

Josef Jasser

KAPITOLA 1

HERCOVO TĚLO A PSYCHIKA

Naše tělo může být naším nejlepším přítelem
ale i nejhorším nepřítelem

Je známo, že lidské tělo a psychika se navzájem ovlivňují a jedno na druhé neustále působí Tělo s nedostatečně či naopak příliš vyvinutými svaly může snadno tlumit aktivitu ducha, otupovat city či oslabovat vůli Každá dlouhodobě vykonávaná činnost a profese vytváří určité charakteristické pohybové návyky, kterými jsou ti, co ji vykonávají nutně poznamenáni a tak harmonii mezi tělem a psychikou nacházíme jen zřídka

Existují herci, kteří své role upřímně cítí, chápou je do všech detailů ale nedokážou bohatství svého nitra vyjádřit a sdělit divákům Jejich nadherné myšlenky jsou jakoby spoutány v nedostatečně vyvinutých tělech Proces zkoušení a hraní je pro ně namáhavým zápasem s vlastním (jak říká Hamlet) „příliš hmotným tělem" Ale není třeba si zoufat Nepoddajnosti těla trpí více či méně každý herec

K jejímu překonání jsou nutná fyzická cvičení Ta však musí vycházet z jiných zásad než cvičení používaná ve většině divadelních škol Gymnastika, šerm, tanec, akrobacie, rytmika a zápas jsou nepochybně samy o sobě užitečné, ale tělo herce musí projít jiným druhem rozvoje odpovídajícím specifickým požadavkům jeho profese

Jaké jsou to požadavky?

První a nejdůležitější je maximální citlivost těla k psychologickým tvůrčím impulsům Te ovšem nelze dosáhnout čistě fyzickým cvičením Na jejím rozvoji se musí podílet i psychika Tělo herce musí absorbovat psychologické kvality, musí jimi být prostoupeno a naplněno tak, aby se postupně proměnilo v citlivou membránu, v jakéhosi příjemce a nositele nejjemnějších nuancí představ, pocitů, citů a volních impulsů

Od poslední třetiny 19 století ovlivňuje sféru umění, stejně jako vědu a každodenní život, stále silněji materialistický světový názor Následkem toho pokládáme za dostatečně přesvědčivé a hodné pozornosti umělců pouze věci hmatatelné, jichž se můžeme dotykat a které mají podobu životní reality

Pod vlivem materialistického učení je i současný herec sváděn k nebezpečné praxi, která vylučuje psychologické prvky z umělecké tvorby a přeceňuje prvky fyzické. A čím silněji tomuto neuměleckému přístupu podléhá, tím otupělejším, povrchnějším a méně oduševnělým se stává jeho tělo, připomíná spíš loutku nebo dokonce jakýsi automat zplozený dnešní mechanizovanou dobou. Povrchní atraktivnost nahrazuje originalitu. Herec se začíná uchylovat k všemožným divadelním trikům a klišé a brzy si vypěstuje celou řadu vnějších charakterizačních šablon a pohybových manýr, ale ať už tyto manýry jsou, nebo se zdají být dobré, představují jen náhražku skutečných uměleckých citů a emocí, skutečné tvůrčí existence na jevišti.

Kromě toho, pod hypnotickým vlivem moderního materialismu mají herci sklon opomíjet hranici, která musí oddělovat jejich každodenní život od života na jevišti. Místo toho se snaží přenášet na jeviště život tak jak je, a stávají se tak spíš obyčejnými fotografy než umělci. Až příliš snadno zapomínají, že skutečným úkolem tvořivého umělce není jen kopírovat vnější podobu života, ale interpretovat život v celé jeho rozmanitosti a hloubce, ukázat, co se skrývá za realitou života, nechat diváka nahlédnout za vnější podoby a významy života.

Což není umělec, herec v pravém slova smyslu, člověk nadaný schopností vidět a prožívat věci, které jsou průměrným lidem skryté? A není jeho pravým posláním, jeho radostnou potřebou sdělovat divákovi jako jistý druh zjevení své velmi osobní dojmy a názory? Jak toho však může dosáhnout, když jeho tělo je ve svém výrazu spoutané a omezované neuměleckými a netvůrčími vlivy? Jeho tělo a hlas jsou jediné fyzické nástroje, na něž může hrát, neměl by je tedy chránit před vlivy, které jsou jeho řemeslu nepřátelské a škodlivé?

Chladně analytické materialistické myšlení často potlačuje potřebu fantazie. Aby toto umrtvující vměšování neutralizoval, musí herec své tělo systematicky sytit jinými podněty než těmi, co ho vedou k výlučně materialistickému způsobu života a myšlení. Pro herce může mít jeho tělo optimální cenu pouze tehdy, je-li stimulováno neustálým proudem uměleckých podnětů, pouze tehdy se může stát kultivovanějším, pružnějším, výraznějším a, co je nejdůležitější, citlivějším v reakcích na jemné nuance citů a pocitů, z nichž se skládá vnitřní život tvůrčího umělce. Neboť hercovo tělo musí být formováno a přetvářeno zevnitř.

Když začnete cvičit, budete překvapeni, jak dychtivě může lidské tělo, a zvlášť tělo herce, absorbovat množství nejrozmanitějších, čistě psychologických kvalit a reagovat na ně. Proto je pro rozvoj hereckých schopností třeba najít a používat specifická psychofyzická cvičení. Na splnění tohoto požadavku se zaměřuje prvních devět cvičení této knihy.

Nyní se dostáváme k druhému požadavku, kterým je bohatství samotné psychiky. Citlivé tělo a bohatá, pestrá psychika se navzájem doplňují a vytvářejí harmonii, tak potřebnou k dosažení hercova profesionálního cíle.

Dosáhnete toho neustálým rozšiřováním okruhu svých zájmů. Snažte se při čtení dobových her, historických románů či historické literatury prožívat nebo si představovat city, pocity a prožitky lidí příslušné epochy. Přitom se snažte proniknout do jejich myšlení, aniž byste jim vnucovali svá současná hlediska, morální soudy, společenské zásady či cokoli jiného, co souvisí s vaší povahou či názorem. Snažte se je pochopit prostřednictvím jejich způsobu života a prostředí, v němž žili. Odhoďte obecně rozšířený a mylný názor, že osobnost člověka se nemění a zůstává stejná v každém čase a každé době. (Slyšel jsem jednoho prominentního herce říkat: „Hamlet byl zrovna takový kluk jako já!", a právě tím prozradil vnitřní lenost, která mu zabránila důkladněji proniknout do osobnosti Hamleta, a nedostatek zájmu o cokoli, co je za hranicemi jeho vlastní psychiky.)

Podobně se snažte proniknout do psychologie různých národů, definovat jejich specifický charakter, psychologické rysy, zájmy, umění. Ujasněte si hlavní rozdíly, které odlišují jeden národ od druhého.

Snažte se proniknout i do psychiky lidí, kteří jsou vám nesympatičtí. Hledejte v nich dobré, pozitivní kvality, které možná dosud unikaly vaší pozornosti. Pokuste se prožívat to, co prožívají oni, ptejte se sami sebe, proč cítí právě takto a proč jednají tak, jak jednají.

Zůstaňte přitom objektivní – nesmírně tím rozšíříte svou vlastní psychiku. Všechny tyto zástupné prožitky se budou i bez vašeho dalšího přičinění usazovat ve vašem těle a přispějí k jeho zcitlivění, zušlechtění a zpružnění. Zdokonalí se vaše schopnost pronikat do vnitřního světa postav, které studujete v divadle. Začnete objevovat nevyčerpatelný zdroj originality, napaditosti a duchaplnosti, který pak můžete jako herci využívat. Dokážete ve svých postavách zachytit jemné a prchavé rysy, které nikdo kromě vás herců nevidí, a odhalovat tyto rysy divákům.

Jestliže se navíc v životě i v herecké práci naučíte potlačovat své zbytečně osobní kritické hodnocení, podstatně svůj rozvoj urychlíte.

Třetím požadavkem je naprostá poslušnost hercova těla i psychiky. Herec, který se stane pánem sebe a svého řemesla, vyloučí ze své práce prvek „náhodnosti" a vytvoří pro svůj talent pevný základ. Jen absolutní ovládání těla a psychiky dá herci pro jeho tvůrčí činnost potřebné sebevědomí, svobodu a harmonii. V běžném životě své tělo dostatečně a náležitě nevyužíváme, a proto je většina našich svalů slabá, málo pružná a necitlivá. Je tedy třeba zaktivizovat je a zpružnit. Metoda popsaná v této knize nás povede i ke splnění tohoto třetího požadavku.

Nyní přistupme k praktické práci a přejděme k cvičením. Vyhýbejte se jejich mechanickému provádění a stále mějte na mysli konečný cíl každého cvičení.

CVIČENÍ 1

Dělejte řadu velkých, širokých, ale jednoduchých pohybů a využívejte přitom maximum prostoru kolem sebe. Zapojte do cvičení celé tělo. Pohyby provádějte s dostatečnou silou, ale bez zbytečného svalového napětí. Můžete začít s následujícími pohyby.

Úplně se otevřete, rozkročte se a rozpřáhněte doširoka paže. V této otevřené pozici zůstaňte několik vteřin. Představujte si, že jste stále větší a větší. Vraťte se do původní pozice. Opakujte stejný pohyb několikrát. Nezapomínejte na cíl cvičení a říkejte si: „Probouzím spící svaly svého těla, aktivizuji je a budu je používat."

Nyní se uzavřete tak, že zkřížíte paže na hrudi a dlaně položíte na ramena. Klekněte si na jedno nebo na obě kolena, hluboko skloňte hlavu. Představte si, že se stále zmenšujete, stočte se a stáhněte do sebe, jako byste chtěli sami v sobě zmizet, jako by se prostor kolem vás zmenšoval. Tímto kontrakčním pohybem probudíte zase jinou skupinu svalů.

Opět se postavte, pak udělejte pohyb celým tělem vpřed s výpadem na jednu nohu, vztáhněte jednu nebo obě ruce. Udělejte podobný výpad do strany, napravo a nalevo, využívejte co nejvíc prostoru.

Udělejte pohyb napodobující kováře, jak tluče kladivem do kovadliny.

Dělejte různé velké, dobře tvarované pohyby – jako byste něco házeli různými směry, zvedali předměty ze země, vzpírali je vysoko nad hlavu, nebo je táhli, tlačili a vyhazovali. Provádějte tyto pohyby s dostatečnou silou, v mírném tempu a dokončujte je. Vyhýbejte se tanečním pohybům. Nezadržujte při pohybu dech. Nespěchejte. Po každém pohybu se uvolněte.

Toto cvičení ve vás bude postupně probouzet záblesky pocitu svobody a silícího života. Nechte tyto pocity vstoupit do svého těla jako první nové psychické kvality.

CVIČENÍ 2

Poté, co jste se v tomto přípravném cvičení naučili dělat jednoduché velké a uvolněné pohyby, pokračujte ve cvičení jiným způsobem. Představte si, že máte v hrudi centrum, z něhož vycházejí impulsy řídící všechny vaše pohyby. Představujte si toto imaginární centrum jako zdroj své vnitřní aktivity a energie. Vysílejte tuto energii do hlavy, paží, rukou, trupu, nohou. Přitom by celé vaše tělo měl naplňovat pocit síly, harmonie a pohody. Snažte se, aby ramena, lokty, zápěstí, kyčle ani kolena proud této energie vycházející z imaginárního centra nebrzdily, nechte ho plynout volně. Uvědomte si, že klouby nemáte proto, aby se vaše tělo jejich prostřednictvím pohybovalo strnule, ale naopak proto, aby vám umožnily používat ruce a nohy co nejsvobodněji a nejpružněji.

Představujte si, že vaše paže a nohy vycházejí z tohoto centra ve vaší hrudi (ne z ramen a kyčlí) a vyzkoušejte si řadu přirozených pohybů: zdvihněte paže a spusťte je, vztahujte je do různých směrů, jděte, sedněte si, vstaňte, lehněte si, pohybujte různými předměty, oblékněte si kabát, rukavice, klobouk, sundejte si je atd. Snažte se, aby všechny pohyby, které děláte, podněcovala energie vycházející z onoho imaginárního centra ve vašich prsou.

Při provádění tohoto cvičení mějte na paměti další důležitou zásadu: energie, která vychází z imaginárního centra a vede vás prostorem, by měla váš pohyb předcházet, to znamená: nejprve vyšlete impuls a teprve pak, o zlomek sekundy později, pohyb proveďte. Když jdete dopředu, do strany nebo zpět, nechte imaginární centrum jakoby vystoupit z hrudi několik centimetrů před sebe ve směru pohybu. Tělo pak bude centrum následovat. Vaše chůze, právě tak jako každý jiný pohyb, se tak stane plynulejší, půvabnější a umělečtější, příjemná pro vás i pro diváky.

Po dokončení pohybu nepřerušujte hned proud energie vycházející z centra, ale nechte ho ještě chvilku plynout a vyzařovat za hranice vašeho těla a do prostoru kolem vás. Tato energie musí každý z vašich pohybů nejen předcházet, ale také následovat. Tím posílí váš pocit svobody a spolu s ním vytvoří nový psychofyzický stav. Tento stav, který si postupně budete uvědomovat stále silněji, lze nazvat „přítomností herce na jevišti". Když pak budete předstupovat před publikum, nebudete nikdy přehnaně sebejistí, ale také nebudete trpět strachem či ztrátou umělecké sebedůvěry.

Imaginární centrum v hrudi vám dá pocit, že se celé vaše tělo přibližuje jakémusi ideálu lidského těla. Jako hudebník, který může hrát jen na dobře naladěný nástroj, tak i vy budete mít pocit, že s tímto „ideálním tělem" se vám pracuje dobře a můžete mu dát všechny možné charakteristické rysy, které vaše role vyžaduje. Pokračujte ve cvičení, dokud nepocítíte, že se centrum energie ve vaší hrudi stalo vaší přirozenou součástí a že už nevyžaduje zvláštní pozornost či soustředění.

Imaginární centrum slouží i jiným účelům, ale o tom později.

V každém skutečně velkém uměleckém díle najdete čtyři kvality, které umělec vložil do svého výtvoru: *lehkost, formu, krásu a celistvost*. I herec musí v sobě tyto čtyři kvality pěstovat. Musí jimi vybavit své tělo a řeč, protože to jsou jediné nástroje, které má na jevišti k dispozici. Má-li se jeho tělo samo o sobě stát uměleckým dílem, musí získat a vnitřně procítit i tyto čtyři kvality.

Probereme si nejprve kvalitu *lehkosti*. Těžkopádné pohyby a neohebná řeč mohou na jevišti publikum deprimovat a odpuzovat. Těžkopádnost v umění je netvůrčí síla. Na jevišti může existovat pouze jako téma, ale nikdy jako způsob hry. „Právě lehkost dotyku dělá víc než cokoli jiného umělce umělcem," řekl Edward Eggleston. Jinými slovy, vaše postava na jevišti se může pohybovat těžkopádně a neohrabaně a špatně vyslovovat, ale výrazovým prostředkem, který vy jako umělec používáte, musí být vždy jasnost a lehkost. I těžkopádnost musí být hrána s lehkostí. Když se naučíte rozlišovat mezi tím, co hrajete (téma, postava) a jak to hrajete (způsob hry), nebudete nikdy zaměňovat vlastnosti postavy se svými vlastními.

Lehkost uvolňuje vaše tělo a ducha, proto má také tolik společného s humorem. Někteří komici se uchylují k prostředkům drastické komiky, jako je rudnutí obličeje, nepřirozené pohyby těla a přepínání hlasivek – a přece smích z hlediště nezazní. Jiní komici použijí tytéž prostředky, ale lehce a s nadhledem, a mají s nimi velký úspěch. Ještě lepším příkladem je dobrý klaun, který „těžce" dopadne na zem, ale s takovým uměleckým půvabem a lehkostí, že nemůžete zadržet smích. Nejvýraznějším a nedostižným příkladem je samozřejmě lehkost skrývající se za drsnou groteskou Charlieho Chaplina nebo takového klauna jako Grock.

Kvalitu lehkosti nejlépe získáte procvičováním pohybů létání a vyzařování.

Podobné je tomu i se smyslem pro *formu*. Můžete dostat za úkol zahrát postavu, kterou autor napsal jako nevýrazný matný typ, nebo máte za úkol hrát typ člověka zmateného a chaotického, bez smyslu pro formu,

s nezřetelnou či dokonce zajíkavou řečí. I takové vlastnosti postavy musíte pojímat jen jako téma, které hrajete. Způsob, jak tuto postavu zahrajete, bude záležet na tom, jak vytříbený je váš smysl pro formu. Tendence k jasné formě je zřejmá i z nedokončených prací a skic velkých mistrů. Umělci ve všech oborech v sobě nejen mohou, ale i nutně musí pěstovat schopnost vytvářet jasné a určité formy. K osvojení těchto schopností vám nejlépe poslouží cvičení modelujících pohybů.

Ale co s *krásou*? Často se říká, že krása je výsledkem spojení mnoha psychofyzických prvků. Je to nepochybně pravda. Ale herec, který provádí cvičení zaměřená na krásu, by se neměl snažit přistupovat k ni analyticky a s odstupem, ale citově a intuitivně. Herce by chápání krásy jako nesourodé směsi mohlo spíš zavádět.

Než začnete s cvičením smyslu pro krásu, musíte krásu vnímat jako cosi, co má svou dobrou i špatnou stránku, podobu správnou i nesprávnou, harmonickou i rozpornou. Protože krása jako každý pozitivní jev má i své stinné stránky. Je-li odvaha ctností, pak bezmyšlenkovité riskování je její negativní podobou; je-li opatrnost pozitivní vlastností, pak jejím rubem je ochromující strach atd. Totéž platí i o kráse. Skutečná krása má své kořeny uvnitř lidské bytosti, zatímco falešná krása je jen na povrchu. Negativní stránkou krásy je například „předvádění se", stejně jako sentimentalita, sladkost, sebeláska a jiné takové marnosti. Herec, který v sobě rozvíjí cit pro krásu jen pro potěšení z vlastní dokonalosti, pěstuje pouze povrchní lesk, tenký nátěr. Jeho cílem musí být získat tento cit především pro své umění. Je-li schopen vyloučit ze svého citu pro krásu skrytý egoismus, je mimo nebezpečí.

Můžete se však zeptat: „Jak mám hrát ošklivé situace a odpudivé charaktery, má-li být můj výtvor krásný? Nebude pak můj výkon méně působivý?" Odpověď zůstává v podstatě stejná jako při rozlišování mezi tématem a způsobem hry, mezi postavou či situací a umělcem s vypěstovaným citem pro krásu a s vytříbeným vkusem. Ošklivost vyjádřená na jevišti neestetickými prostředky publikum dráždí. Efekt takového hraní je spíš fyziologický než psychologický. Povznášející vliv umění zůstává v takových případech ochromen. Ale esteticky zahrané nepříjemné téma, postava či situace si zachovávají povznášející moc a publikum inspirují. Krása, s níž se takové téma hraje, přeměňuje konkrétní ošklivost v její ideu; konkrétním prosvítá archetyp a působí především na mysl a ducha diváka, místo aby drnkal na jeho nervy. Vhodným příkladem tu mohou být monology, v nichž Lear proklíná své dcery a vrší jedno prokletí na druhé. Tyto kletby, když na ně hledíme odděleně, určitě nepatří do oblasti krásna, ale v daném kontextu vytvářejí dojem nejkrásněji napsané pasáže hry. Tady vidíme, jak Shakespearův genius používá krásné prostředky (jak) k vyjádření velmi nepříjemného tématu (co). Tento klasický příklad vypovídá o významu a využití divadelní krásy víc, než jakékoli dlouhé pojednání.

S tímto vysvětlením na paměti můžete začít následující prostá cvičení zaměřená na krásu.

CVIČENÍ 8

Začněte pozorovat všechny druhy krásy v lidských bytostech, v umění a v přírodě (smyslnou krásu přitom nechte stranou jako negativní), i když její rysy mohou být málo výrazné. Pak se sami sebe zeptejte: „Proč mi to připadá krásné? Pro svou formu? Harmonii? Upřímnost? Jednoduchost? Barvu? Morální hodnotu? Sílu? Něžnost? Význam? Originalitu? Duchaplnost? Nesobeckost? Idealismus? Mistrovství?" Atd.

Výsledkem tohoto dlouhého a trpělivého procesu pozorování bude, že se pomalu stanete vnímavější ke skutečné kráse a vytříbí se váš umělecký vkus. Pocítíte, že vaše mysl a tělo do sebe vstřebaly krásu a že jste si vypěstovali schopnost rozpoznat ji kdekoli. Stalo se to pro vás jistým zvykem. Nyní jste připraveni pokračovat následujícím cvičením.

Začněte jako předtím velkými jednoduchými pohyby a snažte se je přitom dělat s pocitem krásy, který stoupá z vašeho nitra, až je jím celé vaše tělo prostoupeno a začíná pociťovat estetické uspokojení. Nedělejte svá cvičení před zrcadlem: to by podporovalo tendenci zdůrazňovat krásu jen povrchní, zatímco účelem je pocítit ji hluboko ve svém nitru. Vyhněte se tanečním pohybům. Pak se pohybujte s vědomím imaginárního centra ve své hrudi. Projděte si čtyři kvality pohybu: modelování, plutí, létání, vyzařování. Řekněte několik slov. Pak dělejte pohyby prostých každodenních činností. I ve svém civilním životě se pečlivě vyhýbejte ošklivým pohybům a řeči. Odolejte však pokušení vypadat krásní.

Nyní k poslední ze čtyř kvalit vlastních hereckému umění, *celistvosti*.

Herec, který hraje svou roli jako mnoho oddělených a navzájem nesouvisejících okamžiků mezi každým příchodem a odchodem z jeviště, bez ohledu na to, co dělal ve svých předchozích výstupech a co bude dělat ve scénách následujících – nikdy nepochopí a nebude interpretovat svou roli jako celek. Pokud herec není schopen sdělit roli v její celistvosti, může jeho postava připadat divákovi neharmonická a nesrozumitelná.

Na druhé straně, jestliže si už na začátku, hned ve svém prvním výstupu, představujete sami sebe, jak hrajete (nebo zkoušíte) své poslední scény – a naopak, jestliže se při závěrečných scénách upamatujete na scény první, budete spíš schopni vidět celou svou roli v každém detailu, jako byste ji pozorovali z ptačí perspektivy. Schopnost doceňovat detaily role jako součásti dobře integrovaného celku vám dále umožní hrát každý z těchto detailů jako malý celek, a tyto celky se pak harmonicky spojí v jedno všezahrnující celistvé dílo.

Jaké nové kvality získá vaše herectví díky tomuto cítění celistvosti? Bude intuitivně zdůrazňovat podstatu postavy a sledovat hlavní linii děje, a tak udržovat pozornost publika. Vaše hra se stane působivější. Pomůže vám to také zachytit postavu od samého počátku bez zbytečné dřiny.

CVIČENÍ 9

Nechte si projít hlavou události právě skončeného dne a zkuste v nich přitom nalézt úseky, které jsou samy o sobě ucelené. Představte si, že to jsou oddělené scény ve hře. Určete jejich začátek a konec. Znovu a znovu si je v duchu procházejte, až každý bude působit jako samostatný celek a přesto bude spolu s ostatními vytvářet celek vyšší.

Udělejte totéž s delšími časovými úseky svého života a nakonec se snažte v souvislosti se svými plány, ideály a cíli předvídat i jeho perspektivu.

Proveďte totéž i s životy historických osobností a jejich osudy. A stejně nakládejte i s divadelními hrami.

Pak obraťte svou pozornost k věcem a předmětům kolem sebe (k rostlinám, zvířatům, architektonickým tvarům, krajinám atd.) a dívejte se na ně jako na samostatné ucelené formy. Potom v nich hledejte jednotlivé části, které byste z nich mohli vydělit jako malé ucelené obrázky. Představte si je zarámované jako momentky nebo jednotlivá okénka filmu.

Totéž můžete dělat i se sluchovými vjemy. Poslouchejte hudební skladbu a pokuste se vnímat jednotlivé věty jako více či méně nezávislé celky. Uvědomte si vztah variací uvnitř každé věty k celkovému tématu, podobně jako jste nacházeli vztah jednotlivých scén k celku hry.

Své cvičení zakončete tím, že rozdělíte prostor, v němž cvičení provádíte, na dvě části. Přejděte z jedné části, která představuje prostor mimo jeviště, do druhé – na „jeviště" a snažte se určit okamžik, kdy se objevíte před imaginárním obecenstvem, jako začátek své divadelní existence. Postůjte tiše před svým „publikem" a pak proneste jednu nebo dvě věty, jako byste hráli roli, pak „jeviště" opusťte, jako by váš odchod byl definitivní konec. Vnímejte celý proces příchodu a odchodu z „jeviště" jako samostatný celek.

Výrazné cítění začátku a konce je jen jedním z prostředků k rozvíjení smyslu pro celistvost. Jiným prostředkem je chápat postavu jako v jádru neměnnou i přes všechny proměny, kterými ve hře prochází. O tomto aspektu se zmíníme v dalších kapitolách pojednávajících o psychologickém gestu a skladbě představení.

Je třeba doplnit ještě několik poznámek o vyzařování.

Vyzařovat na jevišti znamená dávat, vysílat. Opakem je přijímat. Skutečné hraní je neustálá výměna obojího. Na jevišti neexistují okamžiky, kdy herec může dovolit sobě – či spíš své postavě – zůstat v tomto smyslu pasivní, aniž by riskoval oslabení pozornosti publika a vytvoření pocitu psychologického vakua.

Víme, jak herec vyzařuje a proč, ale co by měl jako postava přijímat, kdy a jak? Může přijímat přítomnost svých partnerů, jejich jednání a slova, nebo může přijímat své okolí, ať už jeho konkrétní detaily nebo jako celek, jak to vyžaduje hra. Může také přijímat atmosféru, v níž se nalézá, nebo předměty či události. Zkrátka přijímá všechno, co na něj jako na postavu může v daném okamžiku působit.

Kdy má herec přijímat nebo vyzařovat, to závisí na obsahu scény, požadavcích režiséra, hercově vlastním rozhodnutí nebo na kombinaci těchto faktorů.

Pokud jde o to, jak má herec přijímat a pociťovat to, musíte si uvědomit, že je to víc než se na jevišti pouze dívat a poslouchat. Skutečně přijímat znamená přitahovat k sobě s maximální vnitřní energií věci, osoby, události či situace. I když vaši partneři tuto techniku neznají, nikdy nesmíte už kvůli svému vlastnímu výkonu přestat od nich přijímat. Zjistíte, že vaše úsilí ostatní herce intuitivně probouzí a inspiruje k spolupráci.

V našich prvních devíti cvičeních jsme udělali počáteční kroky na cestě ke splnění čtyř základních požadavků herecké techniky. Prostřednictvím těchto navržených psychofyzických cvičení může herec umocňovat svou vnitřní energii, vypěstovat si schopnost vyzařovat a přijímat, získat cit pro formu, posílit v sobě pocity svobody, lehkosti, klidu a krásy, uvědomit si a pocítit význam svého vnitřního světa a naučit se vidět věci a procesy v jejich celistvosti. Bude-li herec trpělivě provádět tato cvičení, všechny zmíněné schopnosti a všechny další kvality, o nichž jsme mluvili, naplní jeho tělo, které se tak stane citlivějším a schopnějším reagovat i na jemné nuance, obohatí jeho psychologii a současně mu dají i v tomto stadiu jeho vývoje určitý stupeň vlády nad sebou jako hercem.

KAPITOLA 2

PŘEDSTAVIVOST A ZTĚLESŇOVÁNÍ PŘEDSTAV

Tvorbu inspiruje ne to, co je,
ale co by mohlo být; ne věci skutečné,
ale možné.

Rudolf Steiner

Je večer. Po dlouhém dni, po vyčerpávající práci, po spoustě dojmů, zážitků a slov necháváte své unavené nervy odpočinout. Sedíte klidně se zavřenýma očima. Co se v té chvíli vynořuje z temnoty před vaším vnitřním zrakem? Znovu vidíte tváře lidí, které jste potkali během dne, jejich pohyby, charakteristické či směšné rysy, slyšíte jejich hlasy. Procházíte opět ulicemi, míjíte známé domy, čtete nápisy. Pasivně sledujete různorodé obrazy své paměti.

Pak náhle, aniž to sami pozorujete, překračujete hranice dnešního dne a ve vašich představách se začínají objevovat obrazy z vašeho dřívějšího života. Vaše zapomenutá nebo jen částečně zapamatovaná přání, sny, životní cíle, úspěchy a prohry se jako film vynořují před vaším vnitřním zrakem. Jistě, nejsou tak přesné a věrné skutečnosti jako vzpomínky z právě uplynulého dne. Jsou teď s odstupem času mírně pozměněné, ale přesto je poznáváte. Dokonce je nyní sledujete s větším zájmem a pozorností právě proto, že jsou změněné, že nesou stopy vaší fantazie.

Ale dochází ještě k něčemu. V obrazech z minulosti tu a tam probleskují scény vám zcela neznámé, které jsou čistě výtvorem vaší tvůrčí fantazie. Objevují se a mizí, vracejí se a přivádějí s sebou další, cizince. Vstupují do vzájemných vztahů. Začínají před vašimi zraky „jednat", „hrát". Sledujete jejich dosud neznámé životy. Jste vtahováni do zvláštních nálad a atmosfér, do lásky, nenávisti, štěstí a neštěstí těchto imaginárních hostů. Vaše mysl je aktivní a plně při vědomí. Vaše vlastní vzpomínky blednou – nové představy jsou silnější. Bavíte se tím, že tyto představy žijí svým vlastním nezávislým životem, a divíte se, že se objevily bez vašeho vyzvání. Nakonec vás tito noví příchozí přinutí pozorovat je pozorněji než prosté obrazy všední paměti. Tito fascinující hosté, kteří přišli odnikud a žijí životy plné emocí, probouzejí odpovídající city i ve vás. Nutí vás smát se i plakat s nimi. Jako kouzelníci ve vás vyvolávají neodolatelnou touhu stát se jedním z nich. Začínáte s nimi rozmlouvat

vstupujete mezi ně, chcete hrát – a hrajete. Z pasivního stavu vás tyto představy přenesly do stavu tvůrčího. Taková je moc fantazie.

Herci a režiséři, jako všichni tvůrčí umělci, tuto sílu dobře znají. „Jsem stále obklopen představami," řekl Max Reinhardt. Dickens psal, že celé odpoledne sedí ve své pracovně a čeká, až se objeví Oliver Twist. Goethe si poznamenal, že se tyto inspirativní obrazy objevují před námi ze své vlastní vůle a volají: „Tady jsme!" Raffael uviděl jakousi postavu procházet se v jeho pokoji – byla to Sixtinská madona. Michelangelo v zoufalství vykřikl, že jeho představy ho pronásledují a nutí ho tesat jejich podoby do kamene.

Ale i když jsou tvůrčí představy nezávislé a mění se samy o sobě, i když jsou plné citu a tužeb, nesmíte si při práci na roli myslet, že k vám přijdou zcela hotové a dokonalé. Nepřijdou. K jejich zdokonalení, k tomu, aby dosáhly výraznosti, která by vás uspokojovala, bude zapotřebí vaší aktivní spolupráce. Co máte pro to udělat? Musíte jim klást otázky, jako byste se ptali přítele. Někdy jim musíte dávat i přísné příkazy. Tím, jak se budou pod vlivem vašich otázek a příkazů měnit, dají vám odpovědi, které uvidíte svým vnitřním zrakem. Uveďme příklad.

Dejme tomu, že máte hrát Malvolia ve *Večeru tříkrálovém* a chcete studovat okamžik, kdy se Malvolio setkává s Olivií poté, co obdržel záhadný lístek, o němž předpokládá, že je „od ní". Začněte klást otázky jako: „Malvolio, ukaž mi, jak bys prošel zahradní brankou a s úsměvem se blížil ke své ‚spanilé paní'?" Otázka okamžitě přiměje postavu k akci. Sledujete ho zpovzdálí. Spěšně schovává dopis pod plášť, aby se s ním později triumfálně vytasil! S vytaženým krkem a tváří smrtelně vážnou hledá Olivii. Tady je! Jeho tvář se zkřiví úsměvem. Napsala mu přece: „Tvůj úsměv ti tak sluší..." Ale smějí se i jeho oči? Ne! Jsou vyplašené, úzkostně nastražené. Zírají zpoza masky šílence. Soustředí se na svůj krok, na svou krásnou chůzi. Jeho žluté punčochy se zkříženými podvazky mu připadají okouzlující a svůdné. Ale co to? Marie! To dotěrné stvoření, ten neřád je tu také a pozoruje ho koutkem čtveráckých očí. Úsměv z jeho tváře mizí, zapomíná na své nohy, jeho kolena bezděčně podklesávají a celá postava prozrazuje jeho už ne mladý věk. V jeho pohledu probleskuje nenávist! Ale času je málo. Jeho „spanilá paní" čeká! Musí jí dát bez odkladu znamení lásky a vášnivé touhy. Čím blíž k ní přichází, tím je jeho plášť upjatější a chůze rychlejší. Pomalu, nenápadně, svůdně vystrkuje zpod pláště malinký růžek „jejího" dopisu... Nevidí ho? Ne! Dívá se na jeho tvář... Ó, úsměv! Zapomněl na něj. Ale teď už se zas usmívá, když ho Olivie zdraví: „Jak je, Malvolio?"

Malvolio: „Spanilá slečno, cha, cha!"

Olivie: „Usmíváš se?..."*

* Překlad E. A. Saudka

Co bylo toto malé představení, které vám předvedl Malvolio? Byla to jeho první odpověď na vaši otázku. Ale možná vás neuspokojila. Nezdá se vám přesná, „představení" vás nechává chladným. Ptáte se dál: Neměl by být Malvolio v tomto okamžiku důstojnější? Nebyla jeho hra až příliš karikaturou? Nebyl moc starý? Nebylo by lepší „vidět" ho spíš patetického? Nebo je snad v tomto okamžiku, kdy se domnívá, že dosáhl svého životního cíle, jeho mysl natolik rozrušena, že to hraničí až s šílenstvím? Možná, že by se měl víc podobat klaunovi. Neměl by být ještě starší a směšnější? Neměla by se víc zdůraznit jeho chlípná touha? Byl by jeho zjev působivější, kdyby vypadal spíš komicky? Co kdyby připomínal naivní, téměř nevinné dítě? Je zcela vyveden z míry nebo je ještě schopen kontrolovat své chování?

Mnoho podobných otázek může při práci na roli vyvstat ve vaší mysli. Tady začíná vaše spolupráce s představou. Vedete a dotváříte svou postavu kladením nových otázek i tím, že jí přikazujete, aby vám ukazovala různé varianty možných způsobů provedení podle vašich představ (či režisérova výkladu postavy). Představa se pod vlivem vašich otázek mění a rozvíjí, až s ní postupně (nebo najednou) začínáte být spokojeni. To ve vás probudí emoce a vzplane ve vás touha hrát!

Když budete pracovat tímto způsobem, můžete studovat a utvářet svou postavu s větší hloubkou (i rychleji), nebudete odkázáni jen na své myšlenky, místo toho uvidíte malá „představení". Chladné rozumové úvahy zabíjejí vaši představivost. Čím víc svou postavu zkoumáte analytickým myšlením, tím tišší jsou vaše city, slabší vůle a menší naděje na inspiraci.

Neexistuje otázka, která by nemohla být zodpovězena tímto způsobem. Samozřejmě ne všechny otázky budou zodpovězeny okamžitě, některé jsou složitější. Chcete se například zeptat, jaké jsou vztahy mezi vaší postavou a ostatními postavami ve hře, správná odpověď nepřijde vždy okamžitě. Někdy je zapotřebí několika hodin i dní, než svou postavu „uvidíte" v těchto různých vztazích.

Čím víc budete pracovat na své představivosti a posilovat ji cvičením, tím dřív se ve vás probudí pocit, který lze vyjádřit asi takto: „Postavy, které vidím svým vnitřním zrakem, mají svou vlastní psychologii stejně jako lidé, které potkávám ve svém každodenním životě. Ale je tu jeden rozdíl. V obyčejném životě vidím u lidí jen jejich vnější projevy, nevidím to, co se skrývá za výrazem jejich tváře, za pohyby, gesty, hlasem a intonací, jejich vnitřní život mohu posuzovat nesprávně. Ale u tvůrčích představ tomu tak není. Jejich vnitřní život je mi zcela otevřený. Mohu vidět všechny jejich emoce, city, vášně, jejich cíle i nejtajnější touhy. Prostřednictvím vnějšího projevu své představy – to znamená postavy, na níž pracuji s pomocí představivosti – vidím její vnitřní život."

Čím častěji a soustředěněji se díváte na svou představu, tím dřív ve vás probudí city, emoce a volní impulsy potřebné pro ztělesnění vaší postavy.

KAPITOLA 5

PSYCHOLOGICKÉ GESTO

Duše touží přebývat v těle,
protože bez něho nemůže ani jednat, ani cítit

Leonardo da Vinci

V předchozí kapitole jsem napsal, že svým citům nemůžeme přímo rozkazovat, ale můžeme je jistými nepřímými prostředky lákat, provokovat a přemlouvat. Totéž platí i o našich přáních a touhách, které se všechny, i když vždy smíšené s city, rodí ve sféře naší vůle.

Klíč k pokladu svých citů jsme našli v psychických kvalitách a pocitech. Existuje ale takový klíč i k naší vůli? Ano, a najdeme ho v pohybech, v gestu. Snažte se udělat silné, dobře tvarované, ale jednoduché gesto. Opakujte je několikrát a uvidíte, že po nějaké době vaše vůle pod vlivem tohoto gesta zesílí.

Kromě toho zjistíte, že charakter pohybu, který děláte, zaměřuje vaši vůli určitým směrem a vyvolává ve vás určitou touhu, žádost či přání.

A tak lze obecně říct, že síla pohybu probouzí naši vůli, jeho charakter v nás potom probouzí odpovídající touhu a psychická kvalita tohoto pohybu v nás rozeznívá city.

Než se podíváme, jak lze tyto prosté zásady aplikovat v naší profesi, uveďme si několik příkladů takových gest, abychom získali širší představu o jejich významu.

Představte si, že máte hrát postavu, která má podle vašeho prvního celkového dojmu silnou, neustupnou vůli, je ovládána dominantní despotickou touhou a naplněna nenávistí a opovržením.

Hledáte odpovídající celkové gesto, které by toto vše vyjadřovalo. A možná, že je po několika pokusech najdete (viz obr. 1).

Je silné a dobře tvarované. Když je několikrát zopakujete, posílí vaši vůli. Pohyb rukou i nohou, konečná pozice celého těla, stejně jako sklon hlavy by měly vyvolávat určitou touhu po panovačném a despotickém chování. Psychické kvality, které naplňují a prostupují každý sval vašeho těla, ve vás vyprovokují city nenávisti a opovržení. Tak prostřednictvím gesta pronikáte do hloubky vlastní psychiky a stimulujete ji.

Další příklad

Tentokrát si definujte svou postavu jako agresivní, snad i fanaticky zanícenou. Postava je zcela otevřena vlivům přicházejícím shůry a je posedlá touhou přijmout, nebo si i vynutit inspiraci z těchto zdrojů. Je naplněna mystickými pocity, ale zároveň stojí pevně na zemi a přijímá stejně silně i podněty z tohoto světa. Je to tedy postava schopná spojovat v sobě vlivy jak shora, tak zdola (viz obr. 2).

Pro další příklad si zvolíme postavu, která s touto druhou svým způsobem kontrastuje. Je zcela introvertní, netouží komunikovat ani se světem nahoře ani dole, ale nemusí být slabá. Její touha izolovat se může být velmi silná. Zadumčivost prostupuje celé její bytí. Svou samotu může mít ráda (viz obr. 3).

Jako další příklad si představte postavu zcela připoutanou k pozemskému životu. Její egoistická povaha ji neustále stahuje dolů. Všechna její vášnivá přání a touhy jsou poznamenány nízkou přízemností. Necítí sympatie k nikomu a k ničemu. Nedůvěra, podezíravost a ohvíňování naplňují celý její omezený, dovnitř uzavřený vnitřní svět. Tato postava neuznává přímé a čestné jednání, vždy si vybírá postranní a křivolaké cestičky. Je to egocentrický, někdy i agresivní typ (viz obr. 4).

Ještě jeden příklad. Můžete vidět v této zvláštní postavě protestující negativní sílu. Jejím hlavním rysem jako by bylo utrpení, snad i s nádechem hněvu a rozhořčení. Na druhé straně ji celou prostupuje určitá slabost (viz obr. 5).

Poslední příklad. Tentokrát je vaší postavou opět slabý typ, neschopný protestovat a prosadit si svůj způsob života – člověk velice citlivý, inklinující k utrpení a sebelítosti, libující si v nářcích (viz obr. 6).

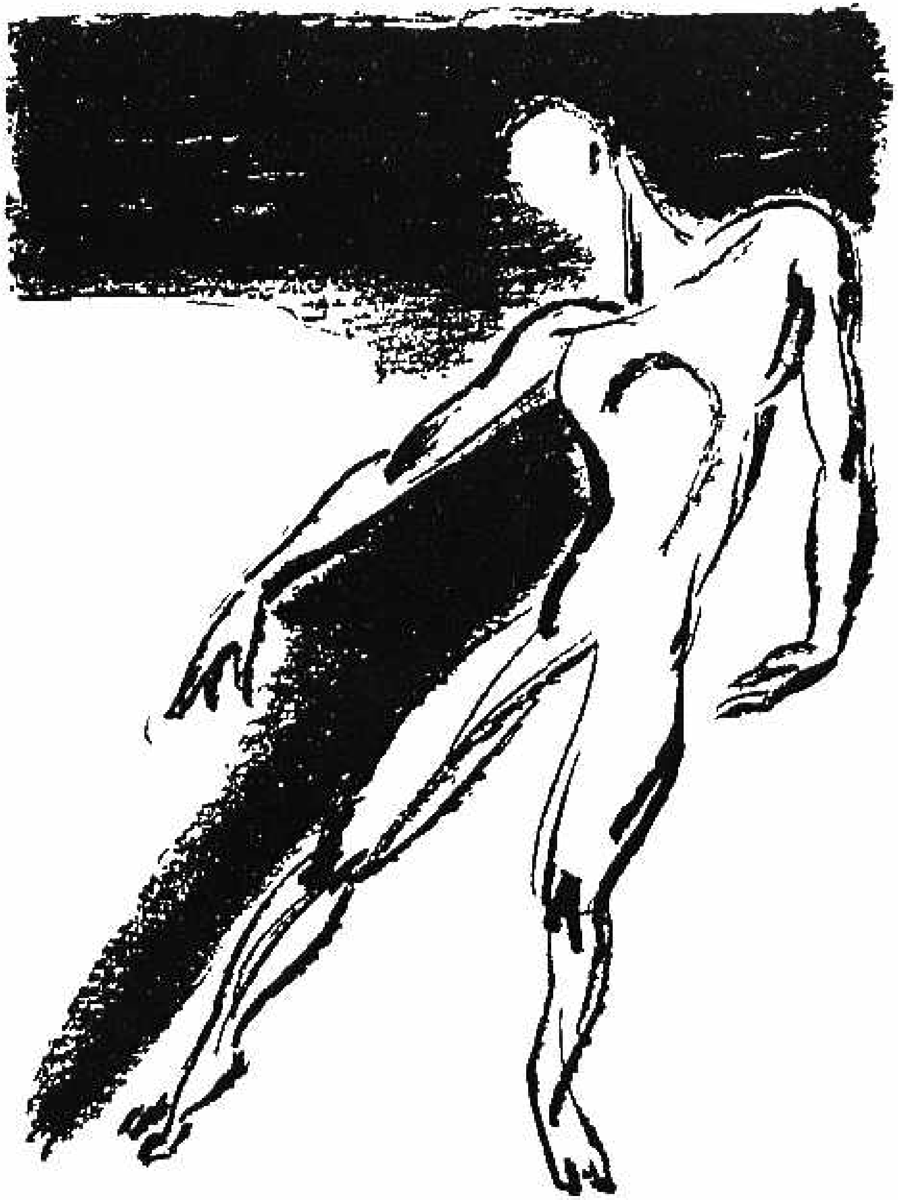
I zde, stejně jako v předchozích případech, pociťte při hledání a provádění gesta a jeho konečné pozice trojí působení na vaši psychiku.

Chtěl bych zdůraznit, že všechna popisovaná gesta a jejich interpretace jsou pouze příklady možných případů a rozhodně nejsou závazná pro váš individuální přístup k hledání celkových gest.

Nazývejme je psychologická gesta (dále PG), protože jejich cílem je ovlivnit, rozproudit, formovat a naladit celý váš vnitřní svět pro umělecké cíle a účely.

A teď k využití PG v profesionální práci.

Před vámi leží text hry s vaší rolí. Je to zatím jen neoživené literární dílo. Vaším úkolem a úkolem vašich kolegů je přeměnit je v živoucí inscenaci. Co máte dělat, abyste tento úkol splnili? Nejdřív se musíte pokusit prozkoumat svou postavu a proniknout do ní, abyste si uvědomili, koho budete na jevišti hrát. K tomu můžete použít buď analytické myšlení nebo PG. V prvním případě si vybíráte dlouhou a pracnou cestu, protože rozum, obecně řečeno, není dost imaginativní, je příliš chladný a abstraktní, než aby mohl vykonávat uměleckou práci. Mohl by snadno oslabit a na dlouhou dobu oddálit vaši schopnost hrát. Možná že jste sami zpozorovali



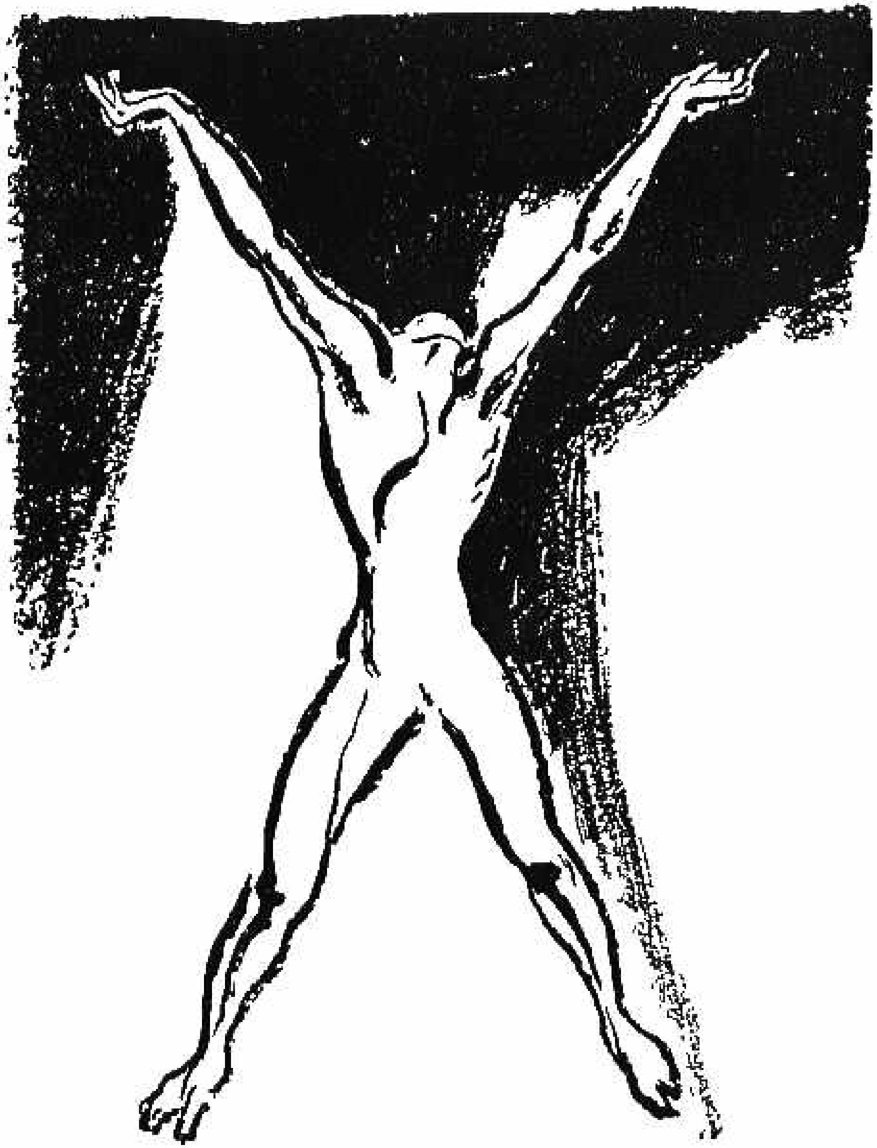
OBR. 1

že čím víc toho o postavě víte, tím je pro vás obtížnější ji zahrát. To je psychologický zákon. Můžete vědět až příliš dobře, jaké jsou city a tužby vaší postavy, ale samotná tato znalost vám pravdivé vyjadřování tužeb nebo upřímné prožívání citů postavy na jevišti neumožní. Je to jako znát všechno o vědě nebo o umění a neuvědomovat si, že tyto znalosti samy o sobě jsou na hony vzdáleny tomu, aby byly této vědě k něčemu dobré. Vaše myšlení vám samozřejmě může být a bude velmi užitečné při hodnocení, opravách, ověřování, doplňování a předkládání alternativ, ale k tomu nemůže dojít dřív, než se prosadí a plně projeví tvůrčí individualita. V žádném případě tím nechci říct, že rozum či intelekt je třeba při přípravě role potlačovat, ale chci vás varovat, abyste se na něj neobraceli příliš často a nevkládali do něj své naděje. Zpočátku musí zůstat v pozadí, aby se nevměšoval a neomezoval vaše tvůrčí úsilí.

Ale zvolíte-li si při studiu své postavy jinou, produktivnější cestu a použijete PG, obrátíte se přímo na své tvůrčí síly a nestanete se hercem suchopárným či hrajícím jen ze zvyku.

Mnohý herec se zeptá: Jak mohu najít PG, když postavu, pro kterou toto PG hledám, dosud neznám a nemám přitom používat svůj intelekt?

Na základě zkušeností z předchozích cvičení musíte připustit, že vaše zdravá intuice, vaše tvůrčí představivost a umělecká vize vám vždy napoví alespoň nějakou představu o postavě už při úplně prvním setkání s ní. Může to být jen dohad, ale můžete se na něj spolehnout a použít ho jako odrazový můstek k dalším pokusům o nalezení PG. Zeptejte se sami sebe, jaká je asi hlavní touha postavy, a když najdete odpověď, byť by to byl jen náznak, začněte krok za krokem stavět své PG, používejte nejdřív jen svou ruku a paži. Můžete ji agresivně napřáhnout vpřed a zatnout pěst, jestliže vám tato touha připomíná uchopení či držení (ziskuchtivost, lakomství, chtivost, skrblictví), nebo ji můžete natáhnout pomalu, pečlivě, rezervovaně a opatrně, snaží-li se postava najít svou cestu, nebo pátrat zamyšleně a nedůvěřivě, nebo můžete vztáhnout ruce vzhůru lehce, s dlaněmi otevřenými, v případě, že vám vaše intuice napovídá, že postava chce přijímat, úpěnlivě prosit, zapřisáhat s posvátnou úctou, nebo je možná budete chtít napnout směrem dolů, tvrdě, s dlaněmi obrácenými k zemi s prsty roztaženými jako pařáty, jestliže postava touží po moci a majetku. A když jednou takhle začnete, už vám nebude připadat těžké rozšířit dané gesto také na ramena, šíji, držení hlavy, trupu, na nohy a chodidla, až bude zapojeno celé vaše tělo. Brzy zjistíte, zda váš první dohad ohledně hlavní touhy postavy byl správný. PG samo vás povede k tomuto zjištění bez přílišného zasahování rozumu. V některých případech můžete pocítit potřebu nezačínat PG z neutrální pozice, ale z pozice, kterou vám napoví daná postava. Podívejte se na naše druhé PG (viz obr. 2), které vyjadřuje naprostou otevřenost a expanzi. Vaše postava může být introspektivní a introvertní, ale její hlavní touhu lze určit jako potřebu otevřít se vlivům



OBR 2

přicházejícím shora. V tomto případě můžete začít ne z neutrální, ale z více či méně uzavřené pozice. Při výběru počáteční pozice jste samozřejmě stejně svobodní jako při vytváření jakéhokoli PG.

Nyní pokračujte v rozvíjení PG, opravujte, zlepšujte je a dodávejte mu přitom další kvality, které nacházíte v postavě, pomalu je tak dovádějte do stadia dokonalosti. Po krátké praxi budete schopni najít správné PG prakticky okamžitě a bude je jen třeba vylepšit a zdokonalit podle vašich pocitů či požadavků režiséra.

Když používáte PG jako prostředek ke zkoumání postavy, děláte ve skutečnosti mnohem víc. Připravujete se k jejímu hraní. Tím, že vypracováváte, vylepšujete, zdokonalujete a cvičíte PG, stáváte se stále víc svou postavou. Probouzejí se ve vás city a vůle. Čím dál v této práci postupujete, tím víc vám PG odhaluje celou postavu ve zhuštěné formě a vy se zmocňujete jejího nejvlastnějšího jádra (o němž jsem se zmínil v závěru první kapitoly).

Když si osvojíte práci prostřednictvím PG a připravíte si tak celou roli v její podstatě, bude pro vás snadné vypracovávat při společných zkouškách na jevišti její detaily. Nebudete muset tápat a bloudit bez cíle, jak se často stává, když začínáte vytvářet svou roli, aniž byste nejprve našli její páteř. PG vám dává právě tuto páteř. Je to nejkratší, nejsnadnější i nejuměleckčtější cesta přeměny literárního textu v divadelní umělecký tvar.

Zatím jsme mluvili o PG aplikovatelném na celou postavu. Ale můžete si právě tak najít PG pro libovolný úsek role, pro samostatné scény či repliky, nebo i pro jednotlivé věty. Způsob, jak takové gesto najít i použít v těchto kratších úsecích, je stejný jako při hledání PG pro celou postavu.

Nevíte-li, jak uvést v soulad celkové PG s PG pro jednotlivé scény, následující příklad vám tento bod objasní.

Představte si tři různé postavy – Hamleta, Falstaffa a Malvolia. Každá z těchto postav se může rozzlobit, zamyslet se nebo rozesmát. Ale žádnou z těchto činností nebudou dělat stejně, protože jsou to odlišné charaktery. Jejich odlišnost ovlivní jejich hněv, zamyšlenost i smích. Totéž platí pro různá PG. Celkové PG tím, že odráží podstatu celé postavy, ovlivňuje samo o sobě všechna jednotlivá dílčí PG. Vaše vypěstovaná citlivost k PG (viz následující cvičení) vám intuitivně ukáže, jaké nuance ve všech dílčích PG musí být propracovány, aby vyhovovaly hlavnímu PG. Čím víc budete s PG pracovat, tím víc si budete uvědomovat, jak jsou tvárná a jak bezmezné možnosti vám nabízejí v tom, že je můžete podle libosti zabarvovat. To, co může pro suché logické myšlení vypadat jako neřešitelný problém, vyřešíte jednoduše tvůrčí intuicí a představivostí, z nichž pramení PG.

Na druhé straně byste tato dílčí PG měli používat jen tak dlouho, dokud je potřebujete pro studování určité scény, repliky atd., a pak je zcela opustit. Ale celkové PG postavy s vámi zůstane stále.

OBR. 2

Další otázka, která vás může napadnout, zní: „Kdo mi řekne, zda PG, které jsem si pro svou postavu našel, je správné?“ Odpověď: Nikdo jiný než vy sám. Je to váš výtvor, jehož prostřednictvím se vyjadřuje vaše individualita. Je správné, pokud vás jako umělce uspokojuje. Nicméně režisér má právo navrhnout v PG, které jste si našel, změny.

Jediná otázka, kterou si v této souvislosti můžete připustit, je, zda provádíte PG správně, to znamená, zda zachováváte všechny nezbytné podmínky pro takové gesto. Pojďme si tyto podmínky probrat.

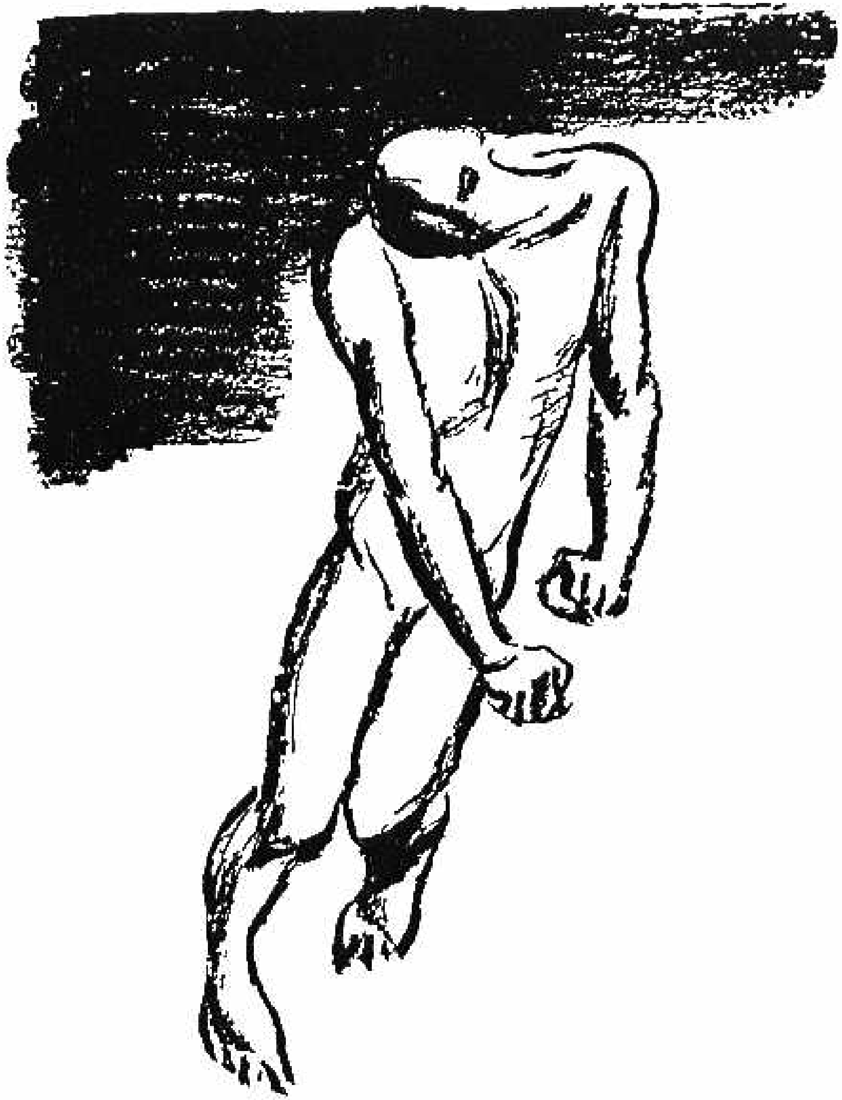
Existují dva druhy gest. Jeden používáme jak na jevišti, tak v každodenním životě – přirozené obyčejné gesto. Druhý typ můžeme nazvat archetypální gesto, gesto, které slouží jako původní model pro nejrůznější gesta stejného druhu. PG náleží k tomuto druhému typu. Každodenní gesta nejsou schopna probudit naši vůli, protože jsou příliš omezená, příliš slabá a drobná. Nezapojuje se do nich celé tělo, psychika a duše, zatímco PG jako archetyp se jich zcela zmocňuje. (K provádění archetypálních gest jste se připravovali ve cvičení 1, kde jste se učili dělat velké široké pohyby a využívat při tom maxima prostoru kolem sebe.)

PG musí být silné, aby bylo schopné probudit a posílit naši vůli, ale nikdy byste je neměli provádět se zbytečným svalovým napětím (které pohyb spíš oslabuje, než aby zvyšovalo jeho energii). Ovšem je-li vaše PG prudké, jako bylo gesto vybrané pro náš první příklad (viz obr. 1), pak se nemůžete vyhnout použití svalové síly, ale i v tom případě musí být skutečná síla gesta více psychická než fyzická. Představte si milující matku tisknoucí své dítě k prsům s velikou silou mateřské lásky, a přesto se svaly téměř zcela uvolněnými. Jestliže jste správně a dostatečně cvičili modelující, plující, letící a vyzařující pohyby (viz kapitola 1), víte, že skutečná síla nemá nic společného s přepínáním svalů.

Ve dvou posledních příkladech (5 a 6) jsme si stanovili, že postavy jsou více či méně slabé. To může vyvolat otázku, jestli při vytváření slabé postavy by i samotné gesto nemělo ztratit svou sílu. Odpověď rozhodně ne. PG musí vždy zůstat silné a slabost je třeba pokládat jen za jeho kvalitu. Psychická síla vašeho gesta neutrpí, když je uděláte jemně, něžně, vřele, s láskou nebo i s takovými kvalitami jako lenost či únava, kombinovanými se slabostí. Kromě toho, silné PG provádí herec, ne postava, a líná, unavená či slabá je postava, ne herec.

PG by mělo být co nejjednodušší, protože jeho úkolem je shrnout složitou psychiku postavy do přehledné formy. Zkoncentrovat ji do její podstaty. Složité PG tuto funkci plnit nemůže. Skutečné PG se bude podobat skice načrtnuté uhlem na malířově plátně předtím, než začne pracovat na detailech. Jinými slovy je to lešení, na němž bude vztyčena celá komplikovaná architektonická konstrukce postavy.

PG musí mít také velmi jasnou a určitou formu. Jakákoli neurčitost v něm vám ukáže, že to ještě není podstata, jádro psychiky postavy. ...



Obr 8

niž pracujete. (Smysl pro formu, jak si vzpomínáte, byl obsažen ve cvičeních pohybů s kvalitou modelování, plutí apod. v kapitole 1.)

Hodně také záleží na tempu, v němž nalezené PG provádíte. Každý žije v jiném tempu. Závisí to především na jeho temperamentu a osudu. Totéž lze říct o postavách ve hře. Celkové tempo, v němž postava žije, závisí především na tom, jak ji interpretujete. Srovnejte obrázky 2 a 3. Je vám jasné, že životní tempo toho prvního je mnohem rychlejší?

Stejné PG prováděné v různém tempu může změnit všechny své kvality i sílu vůle i citlivost k různým nuancím. Vezměte kterýkoli z našich příkladů PG a snažte se je udělat nejdřív v pomalém a pak v rychlém tempu.

Studujte například gesto z prvního obrázku: ve zpomaleném tempu v nás vyvolává představu diktátorského charakteru, spíš přemýšlivého, chytrého, schopného plánovat a intrikovat a svým způsobem trpělivého i schopného se ovládat. Když se použije v rychlém, bleskovém tempu, stává se tento charakter nemilosrdným zločineckým typem s nezkrotnou vůlí, neschopným jakéhokoli racionálního jednání.

Mnohé změny, jimiž postavy procházejí v průběhu hry, mohou být často vyjádřeny pouhou změnou tempa provádění PG, které jste si našli pro svou roli. (Problém tempa na jevišti probereme podrobněji později.)

Když jste dosáhli fyzického limitu PG, když v něm vaše tělo už nemůže pokračovat, snažte se ještě chvilku (deset až patnáct vteřin) vyjít jakoby za hranice svého těla vyzařováním síly a kvality gesta v naznačeném směru. Toto vyzařování značně posílí skutečnou psychologickou sílu gesta a umožní mu mocněji ovlivnit váš vnitřní život.

To je několik podmínek, které byste při vytváření PG měli zachovávat.

Nyní bude vaším úkolem vypěstovat si citlivost ke gestu, které děláte.

CVIČENÍ 16

Vezměte si například PG postavy, která se tiše uzavírá před okolním světem (viz obr. 7). Najděte větu odpovídající tomuto gestu, snad: „Chtěl bych být sám." Zkoušejte gesto a větu současně, aby kvality pokoje a klidu pronikly do vaší psychiky a hlasu. Pak začněte PG lehce měnit. Bylo-li dejme tomu držení hlavy vzpřímené, skloňte ji mírně dolů a podívejte se tím směrem. Jakou změnu to způsobilo ve vaší psychice? Pocítili jste, že ke kvalitě klidu se připojil mírný odstín naléhání a tvrdohlavosti?

Udělejte toto pozměněné gesto několikrát, až budete schopni říct svou větu v plném souladu s danou změnou.

Opět gesto pozměňte. Tentokrát mírně pokrčte pravé koleno a přeneste váhu těla na levou nohu. Gesto by tak mohlo získat nuanci kapitulace. Pozvedněte ruku k bradě a kvalita kapitulace zesílí a objeví se nové odstíny osudovosti a osamělosti. Zakloňte hlavu a zavřete oči: může se objevit bolest a prosba. Obraťte dlaň ven: sebeobrana. Nakloňte hlavu na stranu: sebelítost. Ohněte na

OBR. 5

každé ruce tři prostředními prsty, ukáže se lehký nádech humoru. Při každé změně říkejte stejnou větu v souladu s gestem.

Pamatujte, že toto jsou jen příklady několika možných prožitků, které ve vás PG mohou vyvolat. Řada podobných změn může být nekonečná. Výklad změn a jejich gest záleží jen na vás. Čím menší je změna ve vašem gestu, tím jemnější citlivost to ve vás vypěstuje. Pokračujte v tomto cvičení, až celé vaše tělo – držení hlavy, ramen, šíje, pohyby paží, rukou, prstů, loktů, trupu, nohou, směr vašeho pohledu – bude ve vás probouzet odpovídající psychické reakce.

Vezměte si jakékoli PG, provádějte je nějakou dobu v pomalém tempu a pak je postupně zrychlujte, až dosáhnete tempa co nejrychlejšího. Snažte se uvědomit si sebemenší psychologickou reakci, kterou ve vás daný stupeň zrychlení vyvolá. Pro každý stupeň najděte novou vhodnou větu a říkejte ji při provádění gesta.

Toto cvičení značně posílí váš cit pro harmonii mezi tělem, psychikou a řečí. Až si tento cit vypěstujete, budete schopni prohlásit: „Cítím své tělo a řeč jako přímé pokračování své psychiky. Cítím je jako viditelné i slyšitelné součásti své duše."

Brzy zpozorujete, že když hrajete, jednáte, říkáte repliky, děláte jednoduchá přirozená gesta, PG je svým způsobem stále přítomné kdesi hluboko ve vaší mysli. Pomáhá vám a vede vás jako neviditelný režisér, přítel a průvodce, který nikdy nezklame, když nejvíc potřebujete inspiraci. Zachovává váš výkon ve zhuštěné krystalické podobě. Zpozorujete také, že silný pestrý vnitřní život, který v sobě evokujete prostřednictvím PG, vám dává větší výraznost, jakkoli ekonomická a zdrženlivá je vaše hra. Nemusím se snad ani zmiňovat o tom, že samotné PG nesmíte nikdy předvést publiku, stejně jako architekt neukazuje obecenstvu lešení své budovy místo dokončeného mistrovského díla. PG je lešením vaší role a musí zůstat vaším výrobním tajemstvím.

Jestliže cvičíte ve skupině, dělejte krátké improvizace a používejte při tom různá PG pro každého účastníka.

Navíc ke cvičením počínaje obr. 7 doporučuji následující:

Vyberte si krátkou větu, řekněte ji a zaujímejte přitom různé přirozené pozice nebo provádějte různé obyčejné pohyby (ne PG). Může to být sed, leh, stoj, chůze po pokoji, opření o stěnu, pohled z okna, zavírání i otvírání dveří, příchod do pokoje či odchod z něho, uchopení, puštění či odhození předmětu atd. Každý z těchto pohybů či pozic vám napoví, jak máte říkat svou větu, s jakou intenzitou, kvalitou a v jakém tempu. Měňte své pozice i pohyby, ale říkejte stále stejnou větu. To ve vás posílí smysl pro harmonii mezi vaším tělem, psychikou a řečí.

Nyní, když jste si vypěstovali dostatečnou citlivost, snažte se vytvořit sérii PG pro různé postavy a zachovávejte přitom všechny podmínky uvedené výše – archetyp, sílu, jednoduchost atd. Nejprve pracujte s postavami z her, literatury, historie, pak hledejte PG živých lidí, které znáte, pak lidí, které jste náhodně potkali na ulici. Nakonec si vytvořte postavy ve své fantazii a najděte pro ně PG.

Jako další stupeň tohoto cvičení si vyberte postavu ze hry, kterou jste nikdy neviděli ani v ní nehráli. Najděte a vypracujte pro ni PG. Zcela je absorbujte a pak se pokuste nazkoušet krátkou scénu ze hry na základě tohoto PG. (Je-li to možné, zkoušejte s partnery.)

Na závěr několik slov týkajících se tempa.

Naše obvyklé pojetí tempa na jevišti nerozlišuje mezi vnějším a vnitřním tempem. Vnitřní tempo lze definovat jako rychlé či pomalé střídání myšlenek, představ, citů, volních impulsů atd. Vnější tempo je vyjadřováno rychlým či pomalým pohybem či řečí. Kontrastující vnější a vnitřní tempo může na jevišti existovat zároveň. Například postava může něco nebo někoho netrpělivě očekávat; představy v její mysli následují v rychlém sledu, myšlenky a touhy se rozněcují a stíhají jedna druhou, objevují se a mizí, její vůle je maximálně vybičována, a přesto se současně dokáže tato postava tak ovládat, že její vnější chování, pohyby a řeč zůstanou klidné a pomalé. Vnější pomalé tempo může probíhat současně s rychlým tempem vnitřním a naopak. Efekt dvou kontrastních temp probíhajících na jevišti zároveň působí na publikum vždy silným dojmem.

Neměli byste si plést pomalé tempo s pasivitou či nedostatkem energie v samotném herci. Ať na jevišti užíváte jakkoli pomalé tempo, vy sami jako umělec musíte být vždy aktivní. Na druhé straně rychlé tempo vaší hry se nesmí zaměňovat s vnějškovým spěchem nebo zbytečným psychickým a fyzickým napětím. Pružné, dobře vycvičené a poslušné tělo a správná technika řeči vám pomůže vyhnout se této chybě a umožní vám měnit a současně užívat dvě kontrastní tempa.

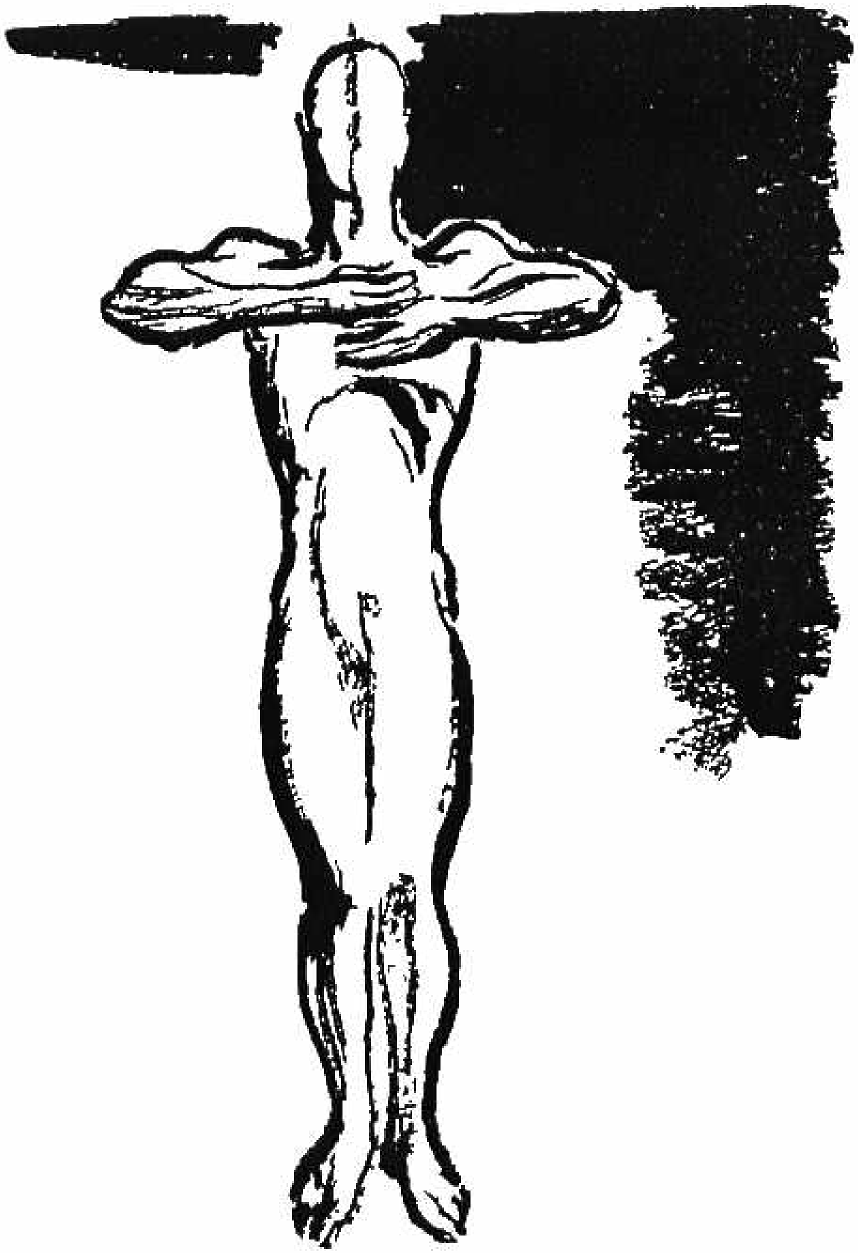
CVIČENÍ 17

Dělejte řadu cvičení s navzájem kontrastujícím vnitřním a vnějším tempem. Například: Velký hotel v noci. Nosiči rychlými, obratnými, nacvičenými pohyby nosí zavazadla z výtahu, třídí je a nakládají do čekajících automobilů, které musí pospíchat, aby chytily noční vlak. Vnější tempo sluhů je rychlé, ale jsou lhostejní k neklidu hostů, které vyprovázejí. Vnitřní tempo nosičů je pomalé. Naopak odjíždějící hosté, i když se snaží zachovat vnější klid, jsou vnitřně rozrušeni, bojí se, že zmeškají vlak; jejich vnější tempo je pomalé, ale vnitřní tempo rychlé.

Čtěte hry a soustřeďte se přitom na vyhledávání různých temp v různých kombinacích.

Shrnutí kapitoly o psychologickém gestu:

1. PG podněcuje naši vůli, dává jí určitý směr, probouzí city a ukazuje nám podstatu postavy v koncentrované podobě.
2. PG musí být archetypem gesta, silné, jednoduché a dobře tvarované, musí se vyzařovat a je třeba provádět je ve správném tempu.
3. Vypěstujte si citlivost pro PG.
4. Rozlišujte mezi vnitřním a vnějším tempem.



OBR. 7

KAPITOLA 6

CHARAKTER POSTAVY A CHARAKTERIZACE

Hercova přirozenost, ať vědomě
či podvědomě, touží po proměně

Nyní si probereme vytváření charakteru postavy. Neexistují role, které lze pokládat za tak zvané jednoduché, role, v nichž herec ukazuje publiku vždy stejný typ – sama sebe, jak se chová v osobním životě. Existuje mnoho příčin zavádějícího pojetí „pravdivého dramatického umění", ale těm se tu nebudeme věnovat. Stačí poukázat na tragickou skutečnost, že divadlo jako takové nikdy nebude růst a rozvíjet se, jestliže tomuto již hluboce zakořeněnému přístupu, prosazujícímu ve všech rolích jen vlastní psychiku herce, bude umožněno dále vzkvétat. Cílem každého umění je objevování a odhalování nových horizontů života a nových rysů v lidských bytostech. Herec nemůže odhalovat publiku nové skutečnosti, když bude na jevišti ukazovat jen sám sebe. Jak byste si cenili dramatika, kdyby ve všech jeho hrách bez výjimky byl hlavní postavou on sám, nebo malíře, který není schopen vytvořit nic kromě autoportrétů?

Stejně jako v životě nikdy nepotkáte dvě osoby naprosto stejné, tak nikdy nenajdete dvě identické divadelní role. Právě to, v čem se odlišují, z nich dělá postavy. Pro zachycení počáteční představy o postavě, kterou máte hrát, bude pro vás dobrým výchozím bodem otázka: „Jaký je rozdíl – jakkoli drobný a nepatrný – mezi mnou a postavou zobrazenou dramatikem?"

Když se takto zeptáte sami sebe, nejenže nezatoužíte opakovaně malovat svůj „autoportrét", ale objevíte hlavní fyzické a psychické rysy své jevištní postavy.

Pak je ovšem třeba tyto charakteristické rysy, tvořící rozdíl mezi vámi a postavou, herecky realizovat. Jak přistoupíte k tomuto úkolu?

Nejkratším, nejuměleckéjším (a nejzábavnějším) přístupem je najít pro svou postavu imaginární tělo. Představte si například, že máte hrát postavu, jejíž charakter lze definovat jako líný, loudavý a těžkopádný (psychicky i fyzicky). Tyto kvality nemusí být výslovně zdůrazňovány, jak tomu bývá v komediích. Mohou se projevovat třeba jen nepozorovatel-

nými náznaky. A přesto jsou to typické rysy postavy, které je třeba vyjádřit.

Jakmile jste si určili tyto rysy a kvality role – ve srovnání s vašimi vlastními – snažte se představit, jaké tělo taková líná, těžkopádná a pomalá postava může mít. Třeba zjistíte, že by to mohlo být tlusté, zavalité, nevysoké tělo s pokleslými rameny, silnou šíjí, dlouhými lhostejně visícími pažemi a velkou těžkou hlavou. Toto tělo je samozřejmě na hony vzdáleno vašemu vlastnímu. Přesto tak musíte působit a vystupovat. Jak postupovat při uskutečňování této proměny?

Představte si, že ve stejném prostoru, který zabíráte svým vlastním skutečným tělem, existuje jiné tělo – imaginární tělo vaší postavy, které jste právě vytvořili ve své fantazii.

Do tohoto těla se jakoby oblečte, vezměte si je na sebe jako šaty. Jaký bude výsledek tohoto „převleku"? Po chvíli (nebo možná okamžitě) se začnete cítit jako někdo jiný. Tento zážitek je velmi podobný tomu, který prožíváte, když se skutečně za někoho převléknete – na maškarním bále apod. A všimli jste si někdy v běžném životě, jak odlišně se cítíte v různém oblečení? Nejste „někdo jiný", když na sobě máte župan nebo večerní šaty, když jste ve starém obnošeném obleku nebo ve zbrusu novém? Ale oblečení do imaginárního těla je víc než jakýkoli převlek či kostým. Když si osvojíte imaginární fyzickou podobu postavy, ovlivní to vaši psychiku desetkrát víc než jakékoli šaty.

Imaginární tělo stojí jakoby mezi vaším skutečným tělem a vaší psychikou a ovlivňuje obojí stejnou silou. Postupně se začínáte pohybovat, mluvit a cítit v souladu s ním, to znamená, že vaše postava přebývá ve vás (nebo chcete-li, vy přebýváte v ní).

To, jak silně budete při hře vyjadřovat kvality svého imaginárního těla, bude záviset na typu hry a na vašem vlastním vkusu a přání. Ale v každém případě se vaše celé bytí, psychické i fyzické, změní – neváhal bych říct, že si je vaše postava přivlastní. Skutečně přijaté a pocítěné imaginární tělo probudí hercovu vůli a city, sladí je s charakteristickou řečí a pohyby, přemění herce v jinou postavu! Pouhé diskutování o postavě, její rozumová analýza, nemůže dosáhnout tohoto žádaného účinku, protože rozumové uvažování, jakkoli chytré a bystré, vás nechává chladnými a pasivními, zatímco imaginární tělo může působit přímo na vaši vůli a city.

Berte vytváření a osvojování si cizí postavy jako jistý druh rychlé a jednoduché hry. „Hrajte si" s imaginárním tělem, měňte a zdokonalujte ho, až budete s jeho podobou zcela spokojeni. Pokud vaše netrpělivost výsledek příliš neuspěchá, nemůžete v této hře prohrát. Vaše umělecká přirozenost se musí prosadit, pokud ji nebudete nutit dané imaginární tělo předčasně „hrát". Naučte se na ni s plnou důvěrou spolehnout a ona vás nezklame.

MICHAIL ČECHOV

O HERECKÉ TECHNICE

Edice Světové divadlo Řídí Jana Patočková
Odpovědná redaktorka Kamila Černá.
Z anglického originálu To the Actor
který vydalo nakladatelství Harper & Row 1953,
přeložila a doslov napsala Zoja Oubramová.
Ilustrace Nicolai Remisoff
Obálka a grafická úprava Václav Sokol
Vydal Divadelní ústav v Praze, Celetná 17,
jako svou 415. publikaci ve spolupráci
s Divadelní fakultou
Akademie múzických umění v Praze
1. vydání
Náklad 1000 výtisků
Sazba a tisk Ediční centrum
Akademie múzických umění